

Cruzando fronteras: los fenómenos transpositivos de *Juan Moreira*. Novela, teatro y cine

Lía Sabrina Noguera

Universidad de Buenos Aires/ Universidad
Nacional de las Artes/ Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar la transposición de *Juan Moreira* en la literatura, el drama y, especialmente, en el cine argentino a partir de la versión que Leonardo Favio realizó en 1972. Nuestro objetivo es dar cuenta de las variantes de significación que se producen de un texto a otro, no solo en lo referente a lo propio del fenómeno transpositivo sino, y en especial, al modo en el que el contexto de producción resignifica los materiales discursivos y propone nuevos mitos sobre este héroe popular.

Palabras clave: Juan Moreira; cine; teatro; novela; transposición.

Artículo recibido: 19/10/15; **evaluado:** entre 22/10/15 y 10/12/15; **aceptado:** 18/12/15.

De cómo comenzó...

Varias son las fronteras que atraviesa el cuerpo de Juan Moreira del prontuario policial al folletín escrito por Eduardo Gutiérrez entre noviembre de 1979 y enero de 1880 en La Patria Argentina; de la novela a la obra teatral co escrita por Gutiérrez y José Podestá en 1884 (primero en versión de pantomima y luego en su versión dialogada); posteriormente –y sólo por nombrar algunos de los tantos pasajes de Moreira- el cruce fronterizo que realiza hacia la pantalla grande, en 1973, de la mano de Leonardo Favio. Un cuerpo leyenda, un cuerpo novela, un cuerpo teatral y un cuerpo cinematográfico. Pero también un cuerpo doble que se articula entre la oralidad (en su carácter de leyenda popular) y un cuerpo escrito primero por la letra legal (la policial), luego por la literaria, la teatral y la cinematográfica. Un cuerpo que pasa por varias textualidades y que en cada atravesamiento se resignifica, se vuelve materia narrable a fin de generar diversos sentidos pero sobre todo, nuevas formas de apropiación de un cuerpo infame, siempre condenado a la derrota y a la muerte. Sacar a la luz la historia del gaucho Juan Moreira, una historia que cobra visibilidad a partir de su encuentro con el poder, y volverla ficción fue el primer eslabón de una cadena de transposiciones que inicia Gutiérrez, a la vez que produce un segundo acto de sujeción de este

cuerpo en un soporte escritural (el primero fue la escritura policial) a fin de perpetuarlo en la historia de la alta cultura pero también, y sobre todo, de la cultura popular. Así, con la escritura de Gutiérrez se produce el pasaje de cuerpo leyenda a cuerpo épica de este gaucha perseguido y en este cruce no sólo se recupera el carácter ilegal y contestatario de Moreira, sino que se delinea un cuerpo enamorado.

Porque como sabemos, la leyenda del gaucha Juan Moreira consiste en el reclamo que este realiza ante el Juzgado de Paz por la deuda que el pulpero Sardetti tiene con él. Sardetti niega tal deuda y el Alcalde Don Francisco falla a favor del pulpero y condena al cepo a Moreira a la vez que amenaza con enviarlo a la frontera si sigue provocando disturbios. Asimismo, en la novela se amplifica el nivel de las pasiones y los amores de Moreira pero también de aquellos que lo rodean. Él no solo ama a Vicenta sino que también Vicenta es pretendida por el alcalde Don Francisco y posteriormente por su compadre Giménez. La cadena de crímenes y fugas que se inicia con el desacuerdo económico entre Moreira y Sardetti implica asimismo un desacuerdo en el orden de lo amoroso que constantemente pretende ser restituido. Moreira no sólo pelea para enfrentarse con una ley que no lo reconoce, sino que también lucha para volver a su hogar junto a su amada y su hijo. Tanto lo público (la honra y reivindicación social) como lo privado (el amor por lo familiar) son los elementos que estructuran la integridad del Moreira de Gutiérrez: cuerpo público y cuerpo privado se unen de manera casi inquebrantable.

Asimismo, en la novela de Gutiérrez es interesante observar cómo la representación de la frontera, ante la amenaza del Alcalde, aparece como el lugar en el cual la Ley pretende volver legal el cuerpo ilegal del gaucha, funcionando así como una ortopedia que busca corregir los cuerpos enfermos. De Certeau afirma que los aparatos ortopédicos buscan “cortar, arrancar, extraer, quitar, etc., o bien insertar, colocar, pegar, cubrir, ensamblar” (De Certeau: 1996). Tienden a suplir un déficit o corregir un exceso con el fin siempre claro de incluirlos o de mantenerlos en la norma. Sin embargo, no sólo la frontera aparece representada con este uso, sino también los representantes de la Ley puesto que, y tal como la representa la novela, ellos son los encargados de romper con lo familiar a fin de producir un aislamiento radical del gaucha ilegal y generar de esa forma su posible adoctrinamiento. Pero ante esta situación de singularización, aislamiento y sujeción, y tras la huida de Moreira, observamos como este cuerpo perseguido establece lazos de solidaridad entre sus pares y fija, aunque más no sea transitoriamente, nuevos lugares de pertenencia: la naturaleza y la pulpería. González Bernao afirma que la pulpería es un espacio

a partir del cual se tejen vínculos de sociabilidad que suponen la existencia de comportamientos codificados de una alta densidad ritual que trazan fronteras simbólicas entre los integrantes de ese grupo de referencia y los otros, sin por ello encerrar a los individuos en una suerte de cuerpo homogéneo que inhibe toda estrategia individual u otras pertenencias (González Bernao, 2003:8).

En este sentido, y siguiendo a De Certeau, podemos entender la pulpería como un lugar, aunque más no sea fugaz, en el cual este gaucho (al igual que muchos otros) hallan un modo de supervivencia (la bebida, el juego, el canto, el descanso, el lugar de los placeres sexuales) dentro de un espacio legal que no los reconoce e intenta imprimir sus códigos.

Pero la pulpería y los lazos entre pares son efímeros porque hacia el final de la novela vemos como en ese mismo lugar, y ante la denuncia de un par, Moreira es emboscado y asesinado por la espalda. Así culmina su historia pero no la voz de quien la escribe. Con la narración del recibimiento de la daga de Moreira “con la que llevó a cabo tantas hazañas verdaderamente asombrosas (...) que en nada se parece a las de este nombre que usan la generalidad de nuestros paisanos” (Gutiérrez, 2001: 214) y el epílogo final, el cuerpo de Moreira queda en una zona fronteriza en la cual los saberes populares y los saberes letrados continúan tensionando.

De cómo continuó...

Dijimos que en 1884 Eduardo Gutiérrez y José Podestá realizan la versión teatral de la novela, primero como pantomima y luego, en 1886, en versión dialogada. Con este último, con el pasaje del Moreira épico al Moreira teatral pero también del gesto a la palabra, se produce una institucionalización: la conformación del campo teatral argentino y la proliferación de un género: la gauchesca teatral (1) que culmina en 1896 con el estreno de Calandria de Martiniano Leguizamón. Así, con el Moreira se inicia la gauchesca teatral, se conforma un microsistema de enorme productividad dentro de un teatro que se constituye a partir de su emergencia y da inicio a la conformación del campo teatral argentino: consolida una poética textual y actoral (la popular), crea un público y permite, por primera vez en nuestra historia, la aparición del teatro como práctica social.

Pero ¿cuáles son las modificaciones y resignificaciones que el cuerpo de Moreira presenta en su pasaje al drama? Existe una condensación de la historia y de los niveles de prehistoria presentes en la novela de Gutiérrez, proponiendo así una escritura económica que recalca en las matrices de heroicidad de Moreira. A la vez, en el pasaje de novela a drama se suprime casi totalmente el universo amatorio y, si bien está sugerido, aquello que se privilegia es el espacio público de este gaucho. Así, en la versión teatral el desacuerdo que permite la aparición e inscripción del cuerpo de Moreira en el plano de la historia responde únicamente a un desacuerdo económico: la deuda de Sardetti. En este sentido el drama singulariza el cuerpo de Moreira, lo inscribe en el orden de lo público y posibilita en ese gesto un alto grado de empatía e identificación con su público. Así lo afirma Podestá en sus memorias:

Moreira no es una especialidad sino por el contrario él representa con austeridad, sí, lo característico de toda una raza donde el valor es innato (...) no es sino un reflejo de la vida heroicamente aventurada de un noble gaucho argentino perseguido por la fatalidad.

Además, con el Moreira teatral (y a partir de la procedencia circense de los actores que representan la obra y el delineamiento de aquello que constituirá la poética del actor popular) se ponen en escena un cuerpo destreza y un cuerpo acción que buscan a cada paso recuperar su honra y reivindicarse socialmente. Pero, y como afirma Rodríguez,

esta reparación simbólica de ningún modo excluía la función de entretener. Por ello, a lo largo de sus múltiples representaciones, Moreira fue evolucionando y dicha evolución se manifestó en una serie de cambios, especialmente en el agregado del personaje de Cocoliche, personaje caricaturesco, francamente reidero (Rodríguez, 1999:24).

Con la incorporación de este personaje, que sintetiza de manera caricaturesca las características (negativas) del inmigrante italiano, la compañía de los Podestá propone a Juan Moreira como un cuerpo espectacular (dramático) que sintetiza el cruce entre lo cómico y lo trágico a fin de responder a las exigencias de su público en la Argentina finisecular.

De cómo no quedó trunco...

Muchas décadas pasaron para que el cuerpo de Moreira fuera nuevamente invocado. El escenario al que regresa es la Argentina de la década del 70, cuya apertura democrática favorece el desarrollo de un cine político y popular que debe servir para concientizar y educar políticamente. Ante este escenario, Leonardo Favio recupera a un héroe popular y le otorga voz a fin de ponerlo al servicio de las masas, privilegiando su carácter de espectacularidad sin abandonar el carácter altamente político del mito. De esta manera, y proponiendo un corrimiento al revisionismo histórico que presentaba el cine político argentino de esos años, Favio retrata la marginación social desde un lugar ya no individual, como lo hiciera en sus anteriores filmes, sino arquetípico. Como afirman Oubiña y Aguilar:

la leyenda –sobre la que Favio empieza a trabajar a partir de *Juan Moreira*- se construye contra la Historia, la desmiente [...] En el caso de la leyenda, lo revulsivo no consiste en presentar otra versión de la misma Historia sino en postular una lógica enteramente diferente para el encadenamiento de los hechos (David Oubiña y Gonzalo Aguilar, 1993:65).

Así, y en el cuerpo de uno de los galanes de época, Rodolfo Bebán, Favio inviste la leyenda del gaucho perseguido y proporciona una mirada poética, política y religiosa sobre la vida de este vencido. Con este Moreira, "Favio le devuelve al gaucho lo que la gauchesca le había quitado: su religiosidad" (Gamerro, 2015: 215) y permite la inscripción de la pasión religiosa erosionando sutilmente la pasión amorosa que era propia de la novela de Gutiérrez. Así lo afirma Gamerro:

que *Juan Moreira* de Favio fue siempre un drama sacrificial religioso y que sólo la enorme presión ideológica de la época, la figuración pública de su autor y la ocasión de su estreno llevaron a verla como película predominantemente política. En esto, también se convirtió en cifra, y quizá profecía, de su generación, que quiso escribir una epopeya revolucionaria y terminó actuando sin quererlo, como el Baltazar Espinosa de Borges, *Una Pasión cristiana* (Gamerro, 2015:214).

Pero sin lugar a dudas, y contemplando las diferentes mitologías que el cuerpo de Moreira ha tenido a lo largo de la historia, para volver a recuperar este cuerpo perseguido es necesario inscribirlo en el lugar que le fue propio en la historia: primero, la letra escrita que a modo de crónica abre el filme y sentencia: "esta es la vida, pasión y muerte de Juan Moreira"; segundo, su muerte: a modo de Domingo Sarmiento invocando la sombra de Facundo Quiroga, Favio resucita al Moreira para volver a representar su historia y dar cuenta de su persistencia en la lucha política y social pero también amorosa.

Ahora bien, sin mencionar como fuente para el guión realizado por Zuhair Jury, hermano del director, el texto de Gutiérrez, el filme apela a todo un ideario popular que consiste en evidenciar las prácticas, gustos y divertimentos (como la escena del circo en pleno acto político que culmina de manera trágica con la muerte del equilibrista) de las clases populares. Asimismo, proporciona una mirada celestial y sagrada al espacio de lo familiar, aspecto que posibilita y justifica la mostración del cuerpo de Moreira en el filme como una especie de máquina de guerra. Porque sin mediar altos niveles de prehistoria pero reconociendo el grado de competencia que los espectadores poseen sobre la historia de este gaucho, los asesinatos de Moreira se sustentan en la economía de la palabra y en la efectividad de su acción. Es esta complementariedad, lo amoroso entendido como sagrado y las muertes de sus enemigos de forma radical y altamente sanguinarias, aquello que le permite a Favio sostener la dimensión poética, política y religiosa de su héroe.

Además, el filme instaura una dimensión mágica y onírica de la leyenda de Moreira que es proporcionada a partir de su encuentro con la Muerte reactualizando, de esta manera, el sino trágico del héroe pero también evidenciando una de las marcas significativas de la poética del director y que serán amplificadas en sus posteriores películas. Así, y con un cuerpo de Moreira

enamorado y politizado (aunque camaleónico que parecería justificarse en las causas morales que motorizan sus acciones: volver a su vida familiar), el filme de Favio apuesta por una expiación positiva de esta leyenda. Con la escena final, en la cual la intensidad de la luz solar ilumina la habitación de Moreira y que se intensifica en el paso hacia la exterioridad, matando a diestra y siniestra a los soldados que se le anteponen y acompañado por el in crescendo de la música coral; a la vez que es sostenida por la blancura de las prendas que este gaucho porta, Favio singulariza al cuerpo de Moreira como un “santo de la daga” que ni aún vencido deja de “guerrear”. En su último peregrinaje hacia ese muro en el cual encuentra la muerte por la espalda, y con un cuerpo que no termina de caer sino que se levanta y sigue “dando pelea”, Favio culmina su filme y reposiciona la vida del Juan Moreira en colores, con sonido y todo, a pedido del “cariñoso público” (tal como pretendía el director llamar a su filme) en el panteón de los héroes populares.

Y unas pocas palabras más

Sergio Wolf, en su libro *Cine/ Literatura. Ritos de pasaje*, eligió explicar la transposición a partir de una paradoja: “cómo olvidar recordando”.

Cómo olvidar recordando quiere decir que ese origen no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero que tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición. Por definición, el texto literario tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso, aunque haya quedado enterrado bajo múltiples capas de tierra, depositado en el fondo como un sedimento, como un resto o prueba de lo que fue más de lo que pudo haber sido (Wolf, 2001: 78).

Podemos decir que esta definición, en primer término, supone que una transposición es más que el mero traspaso de materias significantes no homogéneas de un soporte a otro; lejos de ello, constituye una estrategia de intervención hermenéutica, una política de lectura y una interpretación crítica. En segundo término, importa un cuestionamiento a la intangibilidad de la noción de origen y la apertura a la de infinito comienzo, a la idea de que lo que “empezó puede volver a empezar” desde su continua reproducción, interrogación y reexaminación (Grüner, 2001). Entonces, entendido desde esta perspectiva, el fenómeno transpositivo demanda que se le otorgue el carácter de “diálogo” (2) con otros textos anteriores o simultáneos, que se lo piense como una “versión” entre tantas otras imaginables –y, por ello, que se comprenda su condición

provisoria, dable de ser refutada, completada o ignorada por otros trabajos- y que se renuncie a la búsqueda de “fidelidad”.

En este sentido, y teniendo en cuenta el análisis aquí presentado, es la fidelidad a una infidelidad aquello que posibilita que tanto Gutiérrez como Podestá y Favio presenten un Moreira múltiple que no cesa de amplificarse ni de agotar nuevos mundos posibles. Y esto es así porque el cuerpo de Moreira pero sobre todo su muerte se encuentran en el punto justo de la convergencia de dos lógicas opuestas aunque complementarias y necesarias de un aparato identificador (la elite letrada, el pueblo, el estado, la prensa, el teatro, el cine) que lo vuelve decible, escribible y representable a fin de proponerlo siempre como exponente del valor de un hombre común que no se repliega en ninguno de los dos caminos que transita: el de la violencia legal y el de la violencia ilegal (Ludmer, 1995), sino por el contrario exhibe que ambos caminos son permutables, puesto que a lo largo de su extensa trayectoria literaria, dramática y cinematográfica Moreira mata de un lado y del otro con la misma eficacia y adecuándose a los modos de producción que cada una de esas lógicas requiere.

Asimismo, con el Moreira de Favio asistimos por un lado, a la contemplación no sólo de un cuerpo sacrificial que por vías de la expiación de sus penas busca la redención de su pasado y por otro lado, el Moreira fílmico propone la encarnación de un legítimo cuerpo popular. El cuerpo popular, y siguiendo a David Le Breton (2008), es aquel que se posiciona como vector de una inclusión, indisoluble del universo que lo rodea y que se reconoce como “un campo de fuerza poderoso de acción sobre el mundo y está siempre disponible para ser influido por éste”. En este sentido, y sumado a la pasión que lo constituye y las pasiones que despierta, Juan Moreira sintetiza “el cuerpo mítico de un pueblo, en el que todos se confunden, a pesar de sus diferencias” (Le Bretón, 2003: 35).

Notas

(1) Las obras que constituyen este género son: *Martín Fierro* (1889) de Elías Regules, *Juan Cuello* (1890), de Luis Mejías y José Podestá, *El entenao* (1892) de Elías Regules, *Julián Giménez* (1893) de Abdón Arosteguy, *Juan Soldao* (1893) de Orosmán Moratorio y *¡Cobarde!* (1894) de Víctor Pérez Petit.

(2) El concepto de dialogismo acuñado por Bajtín sugiere que cada texto produce una intersección de superficies textuales en la que pueden leerse otros textos. Por lo tanto, el dialogismo intertextual se refiere a las infinitas posibilidades que generan las prácticas discursivas de una cultura que, desde esta perspectiva, siempre tienen un final abierto.

Bibliografía

- De Certau, M. (1996), *La invención de cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Gamero, C. (2015), *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- González Bernaldo, P., (2013), "Sociabilidad, espacio urbano y politización", en Sábato, Hilda y Alberto Lettieri (coords.), *La vida política. Armas, votos y voces en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, pp.191-204.
- Heredia, F. y M. Rodríguez (2006), "Agonía y muerte de Juan Moreira", *Teatro XXI*, Año XII, N° 22, otoño, Buenos Aires, FFyL.
- Farina, A. (1993), *Leonardo Favio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Franco, J. (1994), "Marcar diferencia. Cruzar fronteras", en J. Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Le Breton, D. (2008), *Antropología del cuerpo en la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Ludmer, J. (1995), "Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectoria. (Para una historia de los héroes populares en América Latina)", en Obder de Bauveta, P., *Actas del XII Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Tomo VII, Inglaterra, Birmingham.
- Martínez Suarez, J. (2009), "Entre Maestros. Entrevista a Leonardo Favio", *La República del Cine. Revista de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina*, N° 1, Buenos Aires, pp. 5-7.
- Oubiña, D. y G. Aguilar (1993), *El cine de Leonardo Favio*, Buenos Aires, Nuevo Extremo.
- Pellettieri, O. (2002), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna.
- Podestá, J. (2003), *Medio siglo de farándula*, Buenos Aires, Galerna-INT.
- Rodríguez, M. (1999), "El inmigrante italiano y la gauchesca", en Pelletieri, O. (Ed.), *Inmigración italiana y el teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, pp. 17-34.
- Wolf, S. (2001), *Cine/ Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Wolf, S. (2007), "Intuición del tiempo", en *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, Buenos Aires, Fundación Eduardo Constantini, pp. 79-85.